



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. М. Н. Громов

г. Москва, Россия

© 2020 г. Н. А. Куценко

г. Москва, Россия

## АРХИТЕКТУРА КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА: К ПРОБЛЕМЕ НОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Работа выполнена при поддержке гранта 19-012-00261

**Аннотация:** Древнерусское искусство, с одной стороны, разделяется на ряд направлений: архитектуру, живопись, прикладное искусство, литературу, музыку. Эти направления достаточно хорошо изучены видными российскими и зарубежными специалистами. С другой стороны, древнерусское искусство представляет собой целостный феномен, который во всех своих направлениях недостаточно изучен. Имеются, однако, серьезные наработки профессоров Д. С. Лихачева, В. Л. Янина, Г. М. Прохорова, В. Г. Брюсовой и других, которые были учтены в настоящем исследовании. Целью нашего исследования было рассмотрение древнерусского искусства в его целостности на всем многовековом пути развития. В данном случае были применены методы комплексного источниковедения и интеграции источников, что дало новые положительные результаты. В рамках древнерусского искусства наиболее репрезентативной является архитектура. На ее основе существует живопись, прикладное искусство, пение и многое другое. Пройдя через эпохи византийского, удельного, монументального и барочного этапов, древнерусское зодчество представляет собой наиболее зримое и сущностное воплощение данных эпох. В XVII в. в эпоху барокко древнерусская архитектура вместе с литературой, изобразительным искусством, пением начинает изменяться в направлении новоевропейской тенденции.

**Ключевые слова:** искусство, архитектура, античный храм, европейский, византийский, интерьер храма, экстерьер храма, Средневековье.

### **Информация об авторах:**

Михаил Николаевич Громов — доктор философских наук, Институт философии Российской академии наук, Гончарная ул., д. 12, стр. 1, 109240 г. Москва, Россия. E-mail: [gromov@iph.ras.ru](mailto:gromov@iph.ras.ru)

Наталья Александровна Куценко — доктор философских наук, Институт философии Российской академии наук, Гончарная ул., д. 12, стр. 1, 109240 г. Москва, Россия. E-mail: [operatorst9@gmail.com](mailto:operatorst9@gmail.com)

**Дата поступления статьи:** 23.03.2020

*Дата публикации:* 28.09.2020

*Для цитирования:* Громов М. Н., Куценко Н. А. Архитектура как универсальная составляющая древнерусского искусства: к проблеме новой интерпретации // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-33-42>

Архитектура представляет собой важнейшую составную часть древнерусского искусства. Так же, как история европейской мировой архитектуры, древнерусское зодчество заслуживает пристального внимания. Прошли эпохи великих стилей в культуре, ныне воцарилось эклектическое подражание им, разностилье стало знаменем времени. Однако стремление к высоким образцам культуры, к гармонии с бытием и самим собой побуждают обратиться к истории культуры и лучшим ее образцам. Прекрасный материал в этом отношении дает архитектура и эволюция стилей, в ней проявляющаяся.

Организуя пространство средствами архитектуры, человек не только создает утилитарную среду обитания (что, к сожалению, превалирует в современном строительстве, особенно массовом, конвейерного, унифицированного типа), он воплощает свое видение мира, свои представления о красоте, мечту о гармоничном бытии. По мнению Эрнесто Роджерса, «архитектура есть закрепление времени-эпохи в пространстве», она «преобразует преходящее в вечное» [10, с. 456]. «Визуальный язык» архитектуры, считает Вальтер Гропиус, позволяет ей создавать наиболее впечатляющие образцы эпохи [6]. «Высшим продуктом человеческого духа» именует произведения зодчества Франк Ллойд Райт. В них живут его сокровенные мысли, здесь его философия, истинная или ложная [13, с. 52].

Глубокая содержательность архитектуры, особенно сакральной, осознавалась у всех народов. Всемирно известный храмовый ансамбль Тадж Махала является не случайным явлением, а закономерным плодом развития архитектурной мысли индийского народа, видевшего даже в простом жилище «меру человека» и «модель космоса» и возводившего здания на основе магической диаграммы мандалы [4]. Китайские зодчие и художники в своей целенаправленной деятельности стремились сконструировать триединство Неба, Земли и Человека, что ярко воплощено в таком сакральном центре всей Поднебесной империи, как храм Неба в Пекине, где усматриваются сложная символика чисел, геомантическая организация пространства, взаимодействие космических сил «Янь» и «Инь» в замкнутой центрической композиции всего сооружения [7, с. 162]. Как образ «гармоничного строения вселенной» и перенесение «небесного порядка в земные измерения» представлялся храм древним египтянам [12, с. 61]. Эти примеры можно умножить. Они свидетельствуют об утонченной философской символике храмовых сооружений во всех мировых цивилизациях.

Обратимся к сакральному зодчеству в рамках христианской культуры. Сложная архитектурно-философская семантика новозаветного храма сложилась под влиянием тысячелетних традиций средиземноморской цивилизации. В древнем и средневековом мире храм был средоточием не только духовной, но и общественной деятельности, где «сходятся все те многообразные интересы жизни, которые хоть каким-нибудь образом соприкасаются с религией» [5, с. 84]. Главное же его назначение — быть святилищем, палладиумом, высшим сакральным центром, который нередко принимался за центр мироздания, как святилище Аполлона в Дельфах для греков, Иерусалимский храм для иудеев, храм Воскресения Христова в том же Иерусалиме для христиан, Кааба в Мекке для правоверных мусульман.

Языческие греческие храмы, посвященные местным богам, отличались от таинственных восточных святилищ своей ясностью, просветленностью, рациональной архитектурной системой. Занимавший центральное место в системе городских построек, чаще всего возвышавшийся на акрополе, эллинский храм считался «обиталищем божества и не был предназначен служить местом собрания молящихся» [1, с. 80]. Главное внимание уделялось внешнему облику, экстерьеру, в чем проявилось целостное, недифференцированное отношение греков к миру в отличие от христианского сознания, стремившегося внутренним, сокровенным образом приобщиться к тайнам бытия и в своих храмах, объемных моделях мироздания, устремлявшихся внутрь заключенного в стенах пространства; отсюда особая акцентировка интерьера, где совершается священное действие богослужения. Средневековый храм, в коем, по словам св. Григория Нисского, звучит «вселенская мелодия», отличается умело организованной внутренней средой, настраивающей на возвышенное духовное мировосприятие, что проявилось как в византийской, так и в готической архитектурах, ставших классическими для средневекового зодчества. «Сложная и намеренная ритмическая организация криволинейного движения в интерьерах византийских храмов в сочетании со зрительной дематериализацией формы рождает чувство абстракции от непосредственного восприятия, чувство высоко интеллектуализма» [9, с. 221].

Высокий образец античного храмового зодчества — афинский Парфенон, представляющий классический греческий периметр, — отражает, с одной стороны, «философское понимание греками прекрасного мироздания», а другой — воплощает в ансамбле Акрополя демократичную полисную организацию [14]. Четкий ритм колонн, окружающих по периметру здание и поддерживающих его кровлю, символизирует содружество равноправных граждан, несущих равную ответственность за управление полисом. В отличие от этого мощная вертикаль отдельно стоящего столпа, обелиска, колонны в зримой и пластической форме отражает идею единодержавия, что можно наблюдать на примере колонн Траяна и Марка Аврелия в Риме, Вандомской колонны в Париже, Александровской колонны в Петербурге и столпа Ивана Великого в Московском Кремле. Столь же впечатляюще высшую сакральную власть папы над всем католическим миром воплощает обелиск на площади перед собором Св. Петра в Риме, перенесенный с арены цирка императора Калигулы, где, по преданию, был распят апостол Петр. А мощный купол этого крупнейшего христианского храма, возведенный по проекту Микеланджело, символизирует вселенское торжество единого Бога всех христиан.

Промежуточное положение античной цивилизации между первобытным миром и феодальным обществом хорошо просматривается на материале архитектуры. Античное зодчество преодолевает грубость, примитивизм, приземленность архаических форм варварского строительства, но в нем еще нет того мощного стремления ввысь, желания преодолеть тяжесть инертных масс, раскрыть богатство внутреннего содержания, превратить замкнутые ритмы в поступательное динамическое движение, которые характерны для средневековой архитектуры, воплотившей ценности, идеалы, мировоззрение «фаустовского» драматического переживания бытия и ставшей новой ступенью общечеловеческого развития цивилизации. Христианство посеяло «среди старого латинского мира семена непрерывного прогресса» [3, с. 198] как в архитектуре, так и в мышлении. Если эллинская культура в архитектурных образах «увековечила гармонию чувственного мира, пребывающего в счастливом равновесии составляющих его противоположных начал и стихий», то готика как выражение средневекового самосознания «осуществила и увековечила выход людей в мироздание, понятое как система

бинарных противоположностей, объединяемых всеохватывающим единством вечно сущего духа» [11, с. 121].

Христианский храм, унаследовавший традиции античного зодчества, вобрал в себя и семантику ветхозаветной концепции культового сооружения. Иерусалимское святилище, построенное по образцу скинии, было не жилищем Бога как героизированного человека у древних эллинов, а местом вознесения молитвы Творцу, где Он незримо присутствует частью обитающего в мировом пространстве бесконечного существа. Налицо «переоформление семантики в более высокий космологический план», когда не человек выступает мерой всех вещей, а трансцендентная высшая духовная субстанция» [6]. Человек же в стремлении к этому беспредельному максимуму, необъятному духовному абсолюту имеет возможность непрерывного возрастания, его малость — не предлог для унижения, а предпосылка для развития.

Преддверие ветхозаветного святилища было переосмыслено как нартекс, паперть христианского храма, место для оглашенных. Центральная часть стала наосом, кораблем верных, трапезной храма. «Святая святых», место хранения кивота завета, превратилась в алтарь, где творит наиболее ответственную часть богослужения пастырь собравшейся в храме паствы. Трехчастная структура храма несет глубокую символику постепенного восхождения человека к высшим тайнам мироздания путем приобщения к бесконечной духовной субстанции [15].

В VII–IX вв. в Византии вместо первоначальных базиликальных храмов складывается более отвечающий потребностям культа крестово-купольный тип церковного здания. Помимо чисто конструктивного решения, он имеет глубокий мировоззренческий смысл. В нем выразилось представление о мироздании, соединявшее под знаком креста образ четырехугольной земной тверди, уподобленной Ноеву ковчегу, и купольного небесного свода, как это описывается у Козьмы Индикоплова в «Христианской топографии» вслед за св. Климентом Александрийским [18]. В этот период православный храм все более воспринимается как выраженная пластическими средствами, открытая для людей, включающая их в себя посредством храмового действия модель мироздания. Храм как мир, храм как космос, храм как социум стал промежуточным звеном между человеком — «микрокосмом» и мирозданием — «макрокосмом», он явился скрепляющей частью онтологической триады, той частью, которую можно условно назвать «мезокосмом» (от греч. μέσος — срединный).

Не только мир, природный и социальный, но и человеческая история демонстрировалась перед входящими в храм людьми в образах праотцов, библейских пророков, в сюжетах из ветхозаветной и евангельской истории, в динамичном развитии человечества от прошлого к будущему. Из-под главного купола, бывшего вместе с подкупольным пространством центром всей композиции, взирал строгий лик Пантократора, на восточной алтарной стене притягивало внимание мозаичное или живописное изображение таинства евхаристии, перед выходом из храма глаз останавливался на впечатляющей фреске грядущего Страшного суда. Сам цикл дневного, недельного и годового богослужения постоянно воспроизводил основные парадигмы христианского миропонимания. Всю жизнь, с юных восприимчивых лет до умудренной опытом старости, проникался человек видением мира через образ храма и совершающегося в нем действия.

И неизменно перед взором стоящего в храме человека предстал иконостас, развившийся в древнерусском искусстве от небольшой алтарной преграды византийских храмов до величественного, достигающего 7, 9 и даже более ярусов сооружения. Классическим считался пятиярусный. В нем сверху вниз выстраивались ряды праоте-

ческого, пророческого, праздничного, деисусного и местного чинов, последовательно воспроизводящие богословски осмысленную мировую историю в ее христианском понимании. С визуально и пространственно удаленных верхних рядов, будто сквозь дымку времени, проступают лики праотцов и пророков. В наиболее хорошо обозреваемом, приподнятом над толпой деисусном ряде выражена центральная идея: моление Спасу, восседающему в образе грозного судии всех дел и помышлений людских, от лица Богородицы, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила, Гавриила и наиболее почитаемых избранных святых. В самом низу находится местный ряд, составленный из икон, тесно связанных с храмом, историей города и села, с тем, что является частью жизни обитателей данной местности.

Антитезы мирового и местного, общечеловеческого и личностного, горнего и дольного, святого и грешного, неумолимого и милосердного заставляли трепетать душу, вырываться из тесноты обыденного сознания, проникаться вечностью, думать о возвышенном и стремиться к нему по мере сил [16]. Бывший не только иконописцем, но и мыслителем, в духовно-символической форме отражавший глубокие богословские и философские идеи, Андрей Рублев, которого считали «всех превосходяща в мудрости зельне», хорошо понимал доминирующее положение иконостаса в интерьере храма, его сильное воздействие на сознание людей и творчески развил концепцию этого архитектурного сооружения.

Храм как духовное средоточие, как глава града, а град как единение людей имеют в средневековой семантике особый смысл. Образ града с крепкими стенами, вознесенными над ними храмами был символом устойчивого, огражденного от внешних сил, устроенного на благо бытия. Этот образ широко представлен в древнерусском искусстве, разнообразно варьируясь и своеобразно накладываясь на изображение реальных городов, крепостей, монастырей Древней Руси, которые видны на иконах, фресках, миниатюрах.

Столь же целостными и живописными на многочисленных фресках, гравюрах, картинах предстают европейские средневековые города с вознесенными в их среде храмовыми доминантами: Прага с собором св. Вита в Градчанах, Рига с Домским собором, Краков с Мариацким костелом. Особенно впечатляют звучащие, как органная музыка, в подчиненной им сдержанной полифонии средневековых поселений грандиозные готические соборы в Кельне, Реймсе, Страсбурге, Личфилде, Бургосе и других западноевропейских городах. Самым же поэтичным образом средневекового града, как бы земным воплощением «Небесного Иерусалима» предстает комплекс аббатства Мон-Сен-Мишель, воздвигнутый на уникальном природном образовании — живописной горе среди песчаных дюн Бретонского побережья Франции. Находящийся на грани трех стихий — земли, воды и неба, словно плывущий над плоской равниной морского побережья, утвердившийся на западном атлантическом берегу европейской цивилизации, он является запоминающимся символом культурных и духовных достижений Старого Света.

Подобные манифестирующие ансамбли возникали в основных своих доминантах отнюдь не стихийно. Примером целенаправленного воплощения грандиозной идеологической и политической программы в архитектурной форме является возведение величественного комплекса патриаршего монастыря Новый Иерусалим под Москвой: «На берегах Истры воссоздавалась Иерусалимская святыня, максимально близкая к тому, что существовало в натуре, но одновременно она должна была воплотить великую идею о первенстве Московского царства, православной Церкви и ее духовного

вождя — патриарха» [8]. Построен был не только грандиозный храм с трехчастной символической структурой, включающий подземную церковь и залитую светом ротонду, который должен был смоделировать храм Воскресения Господня в Иерусалиме. Воссоздается ландшафт сакральной библейской местности, река Истра переименовывается в пределах монастырского ансамбля в Иордан, окрестные высоты получают название Елеонской и Фаворской с постройкой на них соответствующих часовен. Стать «русским папой», подчинить себе царя и создать теократическое государство патриарху Никону не удалось. Но ему удалось поставить, кроме Ново-Иерусалимского, еще Валдайский Иверский и Крестный на Белом море монастыри, ансамбли которых зримо воплощают идейную ситуацию, творческие возможности и своеобразие русского общества второй половины XVII в.

В эпоху барокко сакральная архитектура получает новый импульс. Зародившись в Италии в условиях контрреформации, храмовое зодчество эпохи барокко с самого начала имело настойчиво проводимую идеологическую тенденцию — укрепить пошатнувшееся могущество католической церкви. В эту эпоху «роскоши и смятения» (П. Скрайн) возникают ансамбли, поражающие своим помпезным великолепием, стремлением к театрализованным эффектам, желанием удивить зрителя изощренной дематериализацией форм, созданием иллюзорного пространства, триумфальными композициями. Ярким примером «стиля иезуитов» (А. Бернон) является церковь Сант-Иньяцо в Риме, в интерьере которой особенно впечатляет плафон с грандиозной декоративной композицией «Апофеоз св. Игнатия Лойолы», посвященный основателю ордена, наиболее активно проводившего политику контрреформации.

Распространяясь по католическим странам, стиль барокко, проявившийся во всех сферах жизни, продемонстрировал свое идеологическое воздействие не только путем создания изукрашенных храмов и впечатляющих резиденций духовных и светских правителей, но и целенаправленной сакрализацией всей среды обитания. В Италии, Польше, Литве, Чехии повсюду устанавливаются кресты, распятия, статуи почитаемых святых и другие атрибуты католического культа. Искусственно создается «сакральный пейзаж» местности, мир природы рассматривается как всечеловеческий театр, в котором церковь выполняет организующую функцию [17].

Особую роль сыграло барокко в России, где оно выступило в качестве носителя нового типа культуры, нового отношения к миру, отрицания средневековых канонов и по своему воздействию сравнимо с воздействием Ренессанса на феодальную Европу. В XVII в. наиболее значительны было влияние польского барокко через украинское и белорусское посредничество, в XVIII — голландского, французского и итальянского, когда приехавшие для строительства Санкт-Петербурга видные архитекторы Д. Трезини, Ж. Леблон, В. Растрелли не только задали тон столичному вкусу, но и выступили основоположниками русской редакции этого общеевропейского стиля наряду с И. Зарудным, Д. Ухтомским и другими отечественными зодчими.

Барочные храмы отличаются стремлением к усложненной симметрической композиции, упором на эффектное декоративное оформление: текучесть времени и бытия передается через текучесть форм. В них размываются строгая архитектуроника и четкая функциональная оправданность традиционного трехчастного средневекового храма. Десакрализация культуры, общий секуляризационный процесс привели к появлению светских, обмирщенных черт в храмостроительстве: алтарная апсида может становиться похожей на боковые приделы, иконостас вместо ясного линейного расположения по рядам получает усложненную пирамидальную композицию, составляющие его иконы вписываются в причудливые формы медальонов, волют, картушей.

Вместо сдержанного и торжественного Божьего дома храм превращается в праздничное Его обиталище дворцового типа, так схожее с представительными резиденциями сильных мира сего, как схожи Андреевская церковь в Киеве и ансамбль Смольного монастыря в Петербурге с Царскосельским или Зимним дворцом — все эти постройки возведены по проектам В. Растрелли в духе пышного елизаветинского барокко.

В эпоху классицизма конца XVIII – первой половины XIX вв. христианские храмы становятся похожими на языческие святилища греческой и римской архитектуры. Увлечение ордерами системами, возведение грандиозных колоннад, внушительных портиков, доминирование непривычного для храмостроительства, но традиционного для классицизма желтого цвета привели к похожести церквей, часовен, монастырей на казенные учреждения царской России. Это чисто внешнее сходство отражало и объективный внутренний процесс — превращение Церкви в придаток государственной машины. Симметричные фасады зданий Синода и Сената рядом с имперской машиной Исаакиевского собора в Петербурге как нельзя лучше символизируют соотношение государства и Церкви, идеологии и религии в России XIX в. Строгая же субординация различных вероисповеданий в империи хорошо просматривается в застройке главной магистрали ее столицы. На парадной площади, открытой Невскому проспекту, торжественно и стройно встал Казанский собор, построенный по проекту А. Воронихина. Он затмевает своим великолепием расположенные на том же проспекте лютеранский, католический и армяно-грегорианский храмы, более скромные по облику и отодвинутые в глубь кварталов от красной линии улицы.

Попытки возродить первоначальное христианство в европейском обществе второй половины XIX – начала XX вв. вызвали в архитектурной мысли романтическое устремление к созданию сооружений в неоготическом, неовизантийском и неорусском стилях. В России немало архитекторов отдали дань этому увлечению, воздвигнув значительное число храмов в духе новгородского, псковского, московского зодчества, создавая их причудливо, порою эклектично и всегда выражая особое авторское кредо в отличие от старых мастеров, творивших в рамках своих школ.

Среди удачных сооружений неорусского стиля можно назвать построенные по проекту А. Щусева Троицкий собор Почаевской лавры, церковь Сергия Радонежского на Куликовом поле и Покровский храм Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке в Москве, расписанный М. Нестеровым. Это был последний взлет традиционного русского храмового зодчества в дореволюционный период. Современные христианские храмы, строящиеся для нужд Православной Церкви в России, как, впрочем, и молитвенные здания остальных вероисповеданий, пока не обладают выдающимися эстетическими достоинствами, хотя и отличаются добротностью, тяготением к украшательству. Очевидно, в этом проявляются как перерыв в традиции, так и недостаточно реализуемые возможности привлечения талантливых зодчих, подобных мастерам прошлого.

Не только сакральное зодчество, но и вся архитектурная среда, в которой мы существуем и вынуждены жить, независимо от нашего желания и наших предпочтений, формирует нас самих. Потому так тянутся люди к прекрасному, ибо оно гармонизирует человека, возвышает его, придает творческий импульс. И потому так скучно, уныло, монотонно человеку среди однотипной, стандартной, безликой массовой застройки современных городов. Те же общественно значимые сооружения, которые претендуют на роль современных эстетических доминант, пока представляют собой довольно невыразительное зрелище. Будем надеяться, что лишь пока.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

- 1 *Болтунова А. И.* Город и общественная жизнь // Античная цивилизация. М.: Наука, 1973. 270 с.
- 2 *Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне. М.: Наука, 1990. С. 5–27.
- 3 *Виолле ле Дюк.* Беседы об архитектуре: в 2 т. / пер. с фр. А. А. Сапожникова, под ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во всесоюзной академии архитектуры, 1937. Т. 1. 489 с.
- 4 Вистара. Архитектура Индии: Каталог выставки / под ред. Кармена Кагала. Бомбей: Тата пресс Лимитед, 1987. 239 с.
- 5 *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 623 с.
- 6 *Гропиус В.* Границы архитектуры / пер. с англ. М.: Искусство, 1971. С. 111–112.
- 7 *Завадская Е. В.* Художественный образ утопической мысли // Китайские социальные утопии. М.: Наука, 1987. 249 с.
- 8 *Ильин М. А.* Каменная летопись Московской Руси. М.: Изд-во МГУ, 1966. С. 191–192.
- 9 *Комеч А. И.* Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 208–223.
- 10 Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX в. М.: Искусство, 1972. 687 с.
- 11 *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982. 192 с.
- 12 *Померанцева Н. А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М.: Искусство, 1985. 296 с.
- 13 *Райт Ф. Л.* Будущее архитектуры / пер. с англ. М.: Госстройиздат, 1960. 248 с.
- 14 *Тиц А. А., Воробьева Е. В.* Пластический язык архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. С. 132–137.
- 15 *Bouyer L.* Architettura e liturgia. Magnano, 1994. P. 43–48.
- 16 *Danielon J.* Le signe du temple ou de la presence de Dieu. Paris, 1990.
- 17 *Norberg-Schulz C.* Late Baroque and Rococo Architecture. London, 1990.
- 18 *Wolska W.* La Topographie chretienne de Cosmos Indicopleustes. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. P. 116–117.

\*\*\*

© 2020. **Mikhail N. Gromov**  
Moscow, Russia

© 2020. **Natalia A. Kutsenko**  
Moscow, Russia

**ARCHITECTURE AS A UNIVERSAL COMPONENT  
OF ANCIENT RUSSIAN ART: TO THE ISSUE OF A NEW INTERPRETATION**

**Acknowledgments:** The research is carried out with support of the grant 19-012-00261.

**Abstract:** Old Russian art, on the one hand, is divided into a number of areas: architecture, painting, applied art, literature, music. These areas have been well studied by prominent Russian and foreign experts. On the other hand, Old Russian art is an integral phenomenon that has not been sufficiently studied in all its directions. There

are, however, serious developments of professors D. S. Likhachev, V. L. Yanina, G. M. Prokhorov, V. G. Bryusova and others, who were taken into account in this study. The purpose of our research was to consider ancient Russian art in its entirety along the entire centuries-old path of development. In this case, the methods of complex source study and integration of sources were applied, which gave new positive results. Within the framework of Old Russian art, architecture is the most representative. On its basis, there is painting, applied art, singing and much more. Having passed through the epochs of the Byzantine, specific, monumental and baroque stages, Old Russian architecture is the most visible and essential embodiment of these eras. In the 17<sup>th</sup> century in the Baroque era, Ancient Russian architecture, together with literature, fine arts, singing, begins to change in the direction of the new European trend.

**Keywords:** art, architecture, ancient temple, European, Byzantine, interior of the temple, exterior of the temple, Middle ages.

**Information about authors:**

Mikhail N. Gromov — DSc in Philosophy, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12, p. 1, 109240 Moscow, Russia. E-mail: gromov@iph.ras.ru

Natalia A. Kutsenko — DSc in Philosophy, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12, p. 1, 109240 Moscow, Russia. E-mail: operatorst9@gmail.com

**Received:** March 23, 2020

**Date of publication:** September 28, 2020

**For citation:** Gromov M. N., Kutsenko N. A. Architecture as a universal component of ancient Russian art: to the issue of a new interpretation. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 33–42. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-33-42>

## REFERENCES

- 1 Boltunova A. I. Gorod i obshchestvennaia zhizn' [City and social life]. *Antichnaia tsivilizatsiia* [Ancient civilization]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 270 p. (In Russian)
- 2 Vagner G. K. *Iskusstvo myslit' v kamne* [The art of thinking in stone]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 5–27. (In Russian)
- 3 Violle le Diuk. *Besedy ob arkhitekture: v 2 t.* [Conversations about architecture: in 2 vols.], translated from the French by A. A. Sapozhnikova, edited by A. G. Gabrichevskii. Moscow, Izdatel'stvo vsesoiuznoi akademii arkhitektury Publ., 1937. Vol. 1. 489 p. (In Russian)
- 4 *Vistara. Arkhitektura Indii: Katalog vystavki* [Vistara. Architecture of India: exhibition Catalog], edited by Karmen Kagal. Bombei, Tata press Limited Publ., 1987. 239 p. (In Russian)
- 5 Gegel' G. V. F. *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. Vol. 3. 623 p. (In Russian)
- 6 Gropius V. *Granitsy arkhitektury* [Boundaries of architecture], translated from English. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, pp. 111–112. (In Russian)
- 7 Zavadskaiia E. V. Khudozhestvennyi obraz utopicheskoi mysli [Artistic image of utopian thought]. *Kitaiskie sotsial'nye utopii* [Chinese social utopias]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 249 p. (In Russian)

- 8 Il'in M. A. *Kamennaia letopis' Moskovskoi Rusi* [Stone chronicle of the Moscow Rus']. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1966, pp. 191–192. (In Russian)
- 9 Komech A. I. Simvolika arkhitekturnykh form v rannem khristianstve [Symbolism of architectural forms in early Christianity]. In: *Iskusstvo Zapadnoi Evropy i Vizantii* [Art of Western Europe and Byzantium]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 208–223. (In Russian)
- 10 *Mastera arkhitektury ob arkhitekture. Zarubezhnaia arkhitektura. Konets XIX–XX v.* [Masters of architecture about architecture. Foreign architecture. The end of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 687 p. (In Russian)
- 11 Murina E. B. *Problemy sinteza prostranstvennykh iskusstv* [Issues of synthesis of spatial arts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (In Russian)
- 12 Pomerantseva N. A. *Esteticheskie osnovy iskusstva Drevnego Egipta* [Aesthetic foundations of Ancient Egyptian art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 296 p. (In Russian)
- 13 Rait F. L. *Budushchee arkhitektury* [The future of architecture], translated from English. Moscow, Gosstroizdat Publ., 1960. 248 p. (In Russian)
- 14 Tits A. A., Vorob'eva E. V. *Plasticheskii iazyk arkhitektury* [Plastic language of architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1986, pp. 132–137. (In Russian)
- 15 Bouyer L. *Architettura e liturgia*. Magnano, Edizioni Qiqajon, 1994. P. 43–48. (In Italian)
- 16 Danielou J. *Le signe du temple ou de la presence de Dieu*. Paris, 1990. (In French)
- 17 Norberg-Schulz S. *Late Baroque and Rococo Architecture*. London, 1990. (In English)
- 18 Wolska W. *La Topographie chretienne de Cosmos Indicopleustes*. Paris, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 116–117. (In French)